

---

## L'engouement pour les archives du spectacle vivant

Marion Denizot

---



**Édition électronique**

URL : <http://journals.openedition.org/elh/475>

DOI : 10.4000/elh.475

ISSN : 2492-7457

**Éditeur**

CNRS Éditions

**Édition imprimée**

Date de publication : 10 octobre 2014

Pagination : 88-101

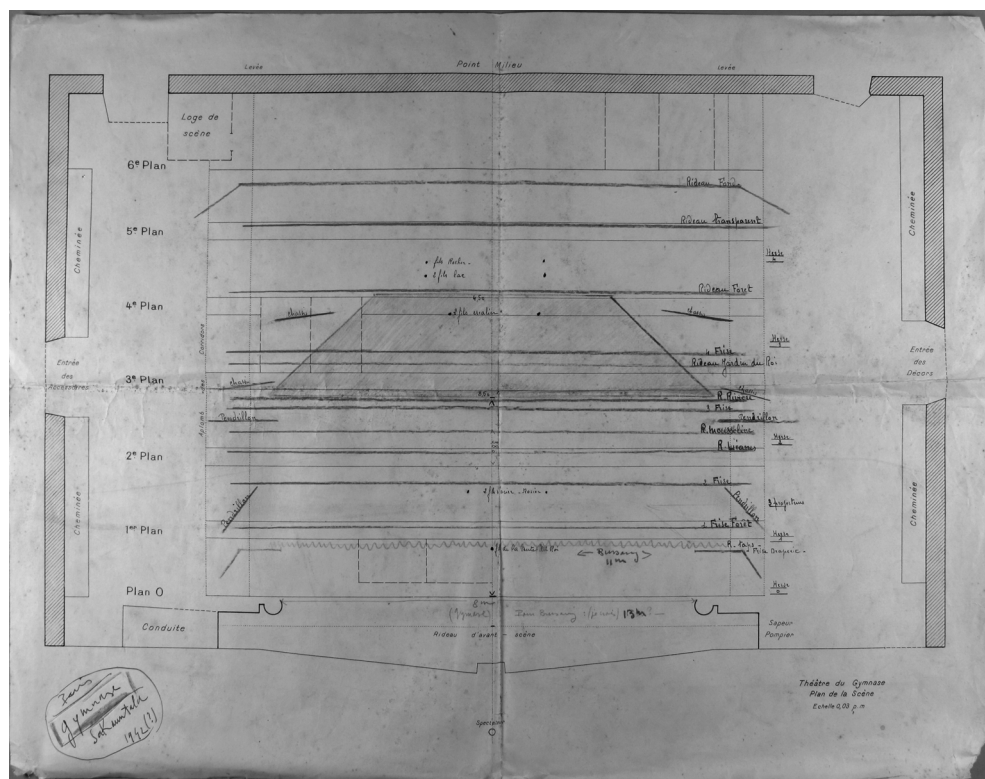
ISBN : 978-2-271-08208-4

ISSN : 1967-7499

**Référence électronique**

Marion Denizot, « L'engouement pour les archives du spectacle vivant », *Écrire l'histoire* [En ligne], 13-14 | 2014, mis en ligne le 10 octobre 2017, consulté le 23 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/elh/475> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/elh.475>

---



Plan de scène pour *L'Anneau de Sakountala* de Maurice Pottecher, au Théâtre du Gymnase, mise en scène de Pierre-Richard Willm (1942).

# L'engouement pour les archives du spectacle vivant

---

La dimension éphémère du théâtre, dont on ne peut saisir la réalité qu'au seul moment de la rencontre entre les acteurs et les spectateurs, a souvent été évoquée comme un obstacle pour rendre compte de toute représentation passée. Les chercheurs, comme les artistes, ont ainsi insisté sur le paradoxe que constituent les archives du spectacle, qui allieraient, d'une certaine façon, un temps « chaud », celui du présent, et un temps « froid », celui du passé. En témoigne Bernard Dort, figure tutélaire de l'Institut d'études théâtrales fondé à l'université de la Sorbonne en 1959 :

La pratique scénique est toujours tentée d'effacer ses traces ou de faire bon marché de celles qui l'ont précédée. [... Le théâtre] est, par excellence, un art du présent. Avant que ne s'ouvre le rideau de scène, que ne retentissent les trois coups ou que la lumière ne tire de l'ombre une portion d'espace... il n'y a rien : rien qu'une assemblée de spectateurs en attente. Une fois ce

rideau refermé ou cette portion d'espace retombée dans la nuit... tout est consommé, les applaudissements ou les sifflets ont signifié une fin : les spectateurs quittent la place, le lieu est vide, béant, comme si rien ne s'y était passé. [Dort 1995, p. 221]

Ce doute sur la capacité à rendre compte de la représentation passée pourrait expliquer le relatif désintérêt des artistes pour leurs propres archives, voire le refus de certains metteurs en scène, comme Claude Régy, d'autoriser la captation audiovisuelle de leurs spectacles. La construction de la figure de l'artiste occidental autour de la notion d'avant-garde, qui implique une rupture avec le passé, contribue également à comprendre ce manque d'intérêt des artistes pour les traces de leur création ou celles de leurs prédécesseurs. La posture revendiquée par Robert Cantarella<sup>1</sup> dans l'éditorial du programme de la saison 2003-2004 du théâtre de Dijon résume bien les craintes des artistes par rapport aux archives : « Ne pas se retourner trop

longtemps au risque d'être transformé en pierre ou en objet d'étude.»

Toutefois, les archives du spectacle suscitent aujourd'hui l'intérêt des artistes, des chercheurs, des archivistes et des

institutions publiques. Ce «besoin d'archives» conduit même à la «fabrication d'archives», qui interroge le statut actuel et futur des archives du spectacle, ainsi que leur usage.

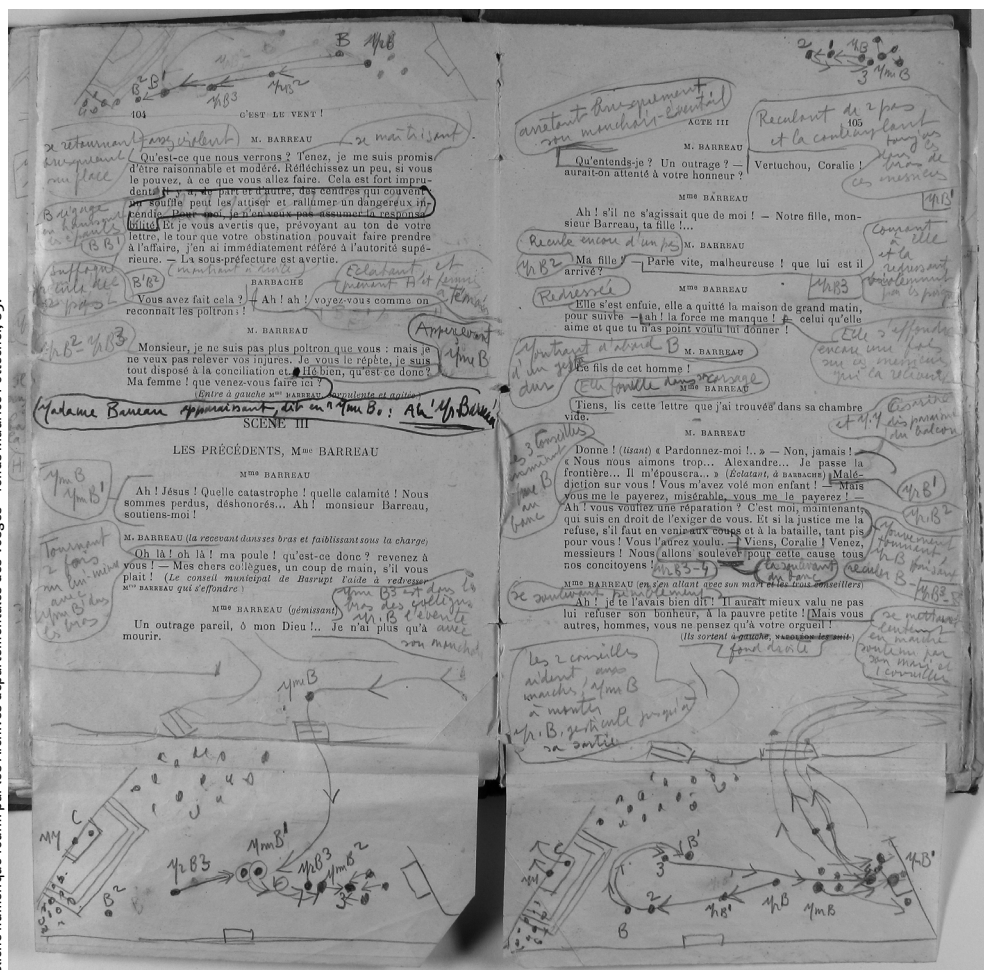
## L'intérêt pour les archives du spectacle

Notons d'abord que l'idée selon laquelle les artistes ne se seraient pas préoccupés de leurs archives est excessive. Les registres des comédiens Mahelot [2005] et La Grange pour le <sup>xvii</sup><sup>e</sup> siècle, ou de LeKain [Chardonnet-Darmail-lacq 2012] pour le <sup>xviii</sup><sup>e</sup>, montrent le souci de conjurer l'éphémère en gardant des traces des conditions matérielles de la représentation; ils constituent aujourd'hui des sources capitales pour l'histoire du théâtre. Constantin Stanislavski [1997, p. 111], en listant les documents à conserver après chaque mise en scène, manifeste également ce souci de la mémoire. En France, dès 1932, des hommes de théâtre s'unissent à des érudits, collectionneurs ou professeurs pour créer la Société des historiens du théâtre (animée, notamment, par Ferdinand Brunot, Léon Chancerel, Jacques Copeau, Max Fuchs, Félix GaiFFE, Madeleine Horn Monval et Jacques-Gabriel Prod'homme). La *Revue d'histoire du théâtre* est dirigée en 1948 par le fondateur des Comédiens-Routiers, Léon Chancerel, marquant ainsi le rapprochement entre la recherche et la pratique. Il faut aussi mentionner les dons précurseurs de certains artistes – André Antoine en 1932, Les Escholiers en 1935, la compagnie Autant-Lara en 1947, Gaston Baty en 1953... – à la riche collection Auguste Rondel, composée à partir de 1895

autour du théâtre et des divertissements les plus variés (y compris les arts considérés comme mineurs, tels le cinéma ou les marionnettes), constitue l'embryon du département des arts du spectacle à la Bibliothèque nationale de France (BnF) [Giteau 2005; Christout 2005].

Reste que nombre d'archives d'artistes ou d'institutions ont complètement disparu, ou sont fortement lacunaires (citons notamment celles des «théâtres à côté», au sein desquels émerge la modernité théâtrale<sup>2</sup>, mais aussi celles des théâtres privés, qui ne sont que rarement collectées). Et pour conjurer la disparition massive des sources futures de l'histoire, chercheurs, artistes et institutions se sont engagés dans une démarche de collecte et de protection. Les artistes paraissent avoir délaissé toute suspicion et s'engagent soit dans le dépôt de leur documentation dans des lieux de conservation (Patrice Chéreau ou Yannis Kokkos à l'Institut Mémoires de l'édition contemporaine, l'IMEC; Daniel Mesguich à la bibliothèque Gaston-Baty de l'université Sorbonne nouvelle – Paris 3; Ariane Mnouchkine et le Théâtre du Soleil au département des arts du spectacle de la BnF...), soit dans la numérisation de leurs propres archives.

Les pouvoirs publics se sont emparés de la question, favorisant l'archivage



Indications de mise en scène de Pierre-Richard Willm pour *C'est le vent* (comédie villageoise en 3 actes de Maurice Pottecher, Paris, Ollendorf, in 8°, 140 p., 1901), 1961.

dans les institutions sur lesquelles ils exercent leur tutelle. En effet, le constat a souvent été fait que les directeurs, qui sont dans le même temps artistes et le plus souvent metteurs en scène, quittaient leur poste en prenant avec eux l'ensemble de leurs archives, qu'elles soient strictement artistiques ou liées à la fonction managériale de l'institution. De fait, l'assimilation de l'institution théâtrale à l'artiste qui le dirige, sur le modèle historique de la troupe, explique qu'il peut être difficile de dresser l'histo-

rique de lieux à partir des seules archives institutionnelles, les directeurs successifs emportant dans leurs bagages les traces de leur passage – ainsi du fonds Guy Parigot<sup>3</sup>, qui provient de l'appartenance de l'artiste, directeur du Centre dramatique de l'Ouest de 1957 à 1986 [Denizot 2013]. Les archives d'un théâtre subventionné peuvent donc devenir propriété privée du directeur, en raison de la personnalisation de la fonction et de l'enchevêtrement entre activités créatives, managériales et institutionnelles.

Pour remédier à ce type de problème, le Centre national du théâtre, en collaboration avec la direction des Archives de France et le comité d'histoire du ministère de la Culture et de la Communication, a lancé dès 1998 une enquête sur les comportements documentaires et archivistiques des structures théâtrales publiques, intitulée *Mémoire des lieux de théâtre*. Celle-ci établit clairement que les pratiques varient considérablement d'une structure à l'autre, voire d'un directeur à l'autre. Seuls les théâtres nationaux ont un service d'archivage, et rares sont les théâtres de la décentralisation qui se préoccupent de leurs archives (en dehors du Théâtre national populaire de Villeurbanne, fondé par Roger Planchon). On constate même une grande déperdition de la mémoire contemporaine du théâtre, voire une « politique de la table rase » à travers laquelle persiste l'idée qu'il faut rendre le « plateau nu » pour une nouvelle équipe de création [Bianchi 2004]. Le manque de place et de personnel, la difficulté à déterminer le statut juridique des archives personnelles des metteurs en scène et l'absence de mesures contraignantes mentionnées dans les contrats de décentralisation des centres dramatiques nationaux sont également mis en avant pour expliquer ce manque d'intérêt systématique. Ce rapport de 1998 a donné lieu à trois mesures : la création d'un « bureau du patrimoine et de la mémoire », lors de la fusion en une direction unique, en 2008, de la direction de la musique et de la danse et de la direction du théâtre et des spectacles (ce bureau n'existe cependant plus) ; la rédaction d'une circulaire sur le traitement des archives des théâtres publics<sup>4</sup> ; enfin, des mesures spécifiques d'accompagnement et de communication.

Par ailleurs, afin de valoriser les fonds et de mieux les faire connaître, un projet d'édition d'un guide des différentes ressources est mis en place par la direction du livre et de la lecture et le département des arts du spectacle de la BnF. *Le Répertoire des arts du spectacle*<sup>5</sup>, mis en ligne en 1997, indexe et décrit les fonds d'archives présents au sein des différents lieux de conservation (bibliothèques municipales, archives communales ou départementales, théâtres, voire associations...). Il propose une double entrée : par « domaine » (musique, théâtre, marionnette, prestidigitation, *commedia dell'arte*, opérette, cirque...) et par « région », mais n'est pas indexé à partir d'un *thesaurus* propre au théâtre (personnalités des auteurs, metteurs en scène, distributions, noms des spectacles ou lieux de représentation...). Cet outil, bien qu'il ne soit pas mis à jour et comporte des lacunes, constitue une première étape pour le repérage des fonds d'archives du spectacle, fort utile au regard de la grande dispersion de ceux-ci.

De plus, pour encourager la sauvegarde et la valorisation du patrimoine national, le ministère de la Culture et de la Communication a mis en place dès la fin des années 1990 un plan national de numérisation du patrimoine et de la création, dont le programme 6 est consacré aux archives de la création contemporaine. Pour le théâtre, la priorité est donnée à la mémoire de la création. Dans ce cadre, plusieurs institutions théâtrales ont lancé des programmes de numérisation de leurs archives. En 2009 et 2010, le Centre dramatique de Bretagne (CDDB) a numérisé des documents concernant 224 spectacles (dont 66 créations d'Éric Vigner<sup>6</sup>), des archives sonores, des archives audiovisuelles et l'ensemble de

la mémoire graphique et visuelle du lieu (notamment les affiches, les photographies...). Certains de ces documents sont désormais directement accessibles sur le site du centre dramatique. Le Théâtre national de Bretagne a entrepris une démarche identique: entre 2004 et 2007 sont numérisées 4000 photos, représentant les archives photographiques des spectacles depuis 1949. En 2010 sont traités 2200 documents supplémentaires (affiches de spectacles, «bibles», photos de spectacles, photos de chantiers). Enfin, en 2012, des pages de périodiques, des programmes, consultables sous forme de *flipbook*, et des correspondances font l'objet d'une numérisation. Ces documents sont également accessibles via le site internet du théâtre.

Enfin, il faut ici citer l'initiative privée du site internet *Les archives du spectacle*, créé en 2007, qui met en ligne les informations publiques liées aux spectacles, notamment la distribution complète. La création de cette base de données permet de suivre l'ensemble des participants de la création: acteurs, metteurs en scène, éclairagistes, scénographes, costumiers, institutions... Mais ce site n'est pas, pour l'instant, un site d'archives puisque, pour des raisons de droits d'auteurs, aucun document multimédia n'y est disponible. En revanche, l'association à l'origine de cette initiative propose également des services d'archi-

vage: le Théâtre des Treize Vents édite ainsi un site d'archives de son activité depuis 1986, avec un onglet de recherche par saison, par structure accueillie, par spectacle programmé et par personne<sup>7</sup>. Pour les saisons les plus récentes, sont disponibles les dossiers de presse et les dossiers pédagogiques, ainsi que certains documents visuels. Si ces initiatives sont intéressantes, elles ne concurrencent pas les démarches d'archivage menées au sein de lieux dédiés à la conservation.

Les archivistes et les conservateurs ont fortement contribué à cette prise de conscience des enjeux du patrimoine du spectacle, comme l'atteste l'abondante bibliographie qui met au jour la spécificité de la méthodologie de la conservation d'archives du spectacle [Pôle national de ressources Théâtre d'Angers 2004; *Archives, patrimoine et spectacle vivant* 2010]. Unis par un objectif commun, archivistes et chercheurs joignent leurs efforts pour définir les usages des archives et enrichir, dans l'échange, leurs pratiques respectives [Leclercq *et al.* (dir.) 2010; Barau (dir.) 2009; Filloux-Vigreux *et al.* 2009]. De leur côté, les chercheurs interrogent l'utilisation des archives du spectacle dans l'écriture de l'histoire du théâtre<sup>8</sup>, dans la mise en valeur du patrimoine matériel et immatériel<sup>9</sup>, mais aussi dans les processus de création, puisque de nombreux artistes mobilisent des archives dans leur geste créateur<sup>10</sup>.

## Des archives « héritées » aux archives « fabriquées »

Cet intérêt pour les archives du spectacle, que les artistes, chercheurs et archivistes s'efforcent désormais de conserver, semble amener une démarche beaucoup

plus active: la « fabrication » d'archives, permettant notamment de suivre les différentes étapes de l'élaboration d'une œuvre ou de reconstituer une démarche

artistique spécifique<sup>11</sup>. Les exemples ne manquent pas : images de répétitions<sup>12</sup>, entretiens avec les artistes, les techniciens ou le personnel administratif, collecte de documents de travail (maquettes de décors et de costumes, notes de mise en scène, notes de répétition...), etc. Il est vrai que les technologies numériques facilitent la captation sonore et/ou audiovisuelle et permettent d'enregistrer un nombre considérable d'éléments liés aux différentes étapes de la création. C'est cette évolution que nous souhaiterions à présent questionner, en soulignant que ce phénomène est inséparable de l'attention concomitante portée aux processus de création.

Depuis les années 1960 et 1970, les praticiens ont pu délaisser le support originel du texte et introduire la création collective et l'improvisation, ce qui a remis en cause l'idée d'œuvre achevée pour valoriser la démarche et le processus de création [Grésillon *et al.* 2010]. Cette évolution de la pratique artistique s'accompagne d'une réflexion théorique qui interroge la définition essentialiste de l'œuvre d'art en lui opposant sa dimension « relationnelle » [Bourriaud 1998], en mettant au cœur de l'expérience artistique non plus l'œuvre, mais le spectateur (son corps et l'expérience qu'il est en train de vivre) [Fried 2007]. Les artistes eux-mêmes présentent des *work in progress*, des étapes de création où le spectateur devient co-constructeur de la représentation : la mise en valeur de la dimension performative de l'œuvre théâtrale [Féral 2011] a donc encouragé les chercheurs à s'intéresser au processus de création. Il faut d'autre part rappeler que les études théâtrales ont importé à partir des années 1990 les méthodes de la génétique textuelle pour étudier

la genèse des œuvres, dans leur double dimension textuelle et scénique. La génétique théâtrale – encore appelée « génèses théâtrales » [Grésillon *et al.* 2010] – interroge le statut même de l'œuvre théâtrale et met en valeur sa dimension jamais achevée, car différente chaque soir et modifiée par la réception de chaque spectateur. De continuels changements interviennent, puisque « toute nouvelle mise en scène confère à l'œuvre entière une forme partiellement renouvelée » [Grésillon, Thomasseau 2005, p. 33]. D'autre part, la prise en compte de la globalité du « phénomène théâtral », sous l'influence de l'histoire culturelle, a remis en cause les hiérarchies axiologiques qui orientaient jusqu'à la fin du <sup>x</sup><sup>e</sup> siècle l'histoire du théâtre, centrée autour de la figure du metteur en scène et des héritages du Théâtre d'art, expression de la modernité théâtrale émergeant dans les dernières années du <sup>xix</sup><sup>e</sup> siècle. L'intérêt pour des formes jugées « mineures », comme la pantomime, le cirque, les théâtres populaires ou politiques, le théâtre d'amateurs, a conduit les chercheurs à s'intéresser à des archives éparpillées dans des fonds variés – et pas seulement théâtraux – et à constituer eux-mêmes leurs propres sources en faisant appel à des documents d'origine privée et, surtout, en recueillant des témoignages oraux.

La question que l'on peut désormais se poser porte sur le statut de ces matériaux : archives ? témoignages ? sources ? Nous adopterons ici un point de vue strictement juridique, en rappelant la définition des archives selon le Code du patrimoine (art. L. 211-1) :

Les archives sont l'ensemble des documents, quels que soient leur date, leur lieu de conservation, leur forme



et leur support, produits ou reçus par toute personne physique ou morale et par tout service ou organisme public ou privé dans l'exercice de leur activité.

Ainsi, les archives sont la trace produite par les acteurs au cours de leur activité. Elles ne sont donc pas intentionnelles. Elles n'expriment en elles-mêmes aucun point de vue en dehors de celui du producteur au moment de son émission. En revanche, l'archiviste, en construisant le fonds et en en établissant l'inventaire, puis l'historien, en l'intégrant à une problématique et à un récit, orientent la lecture des archives. Le recueil de témoignages oraux ou la captation audiovisuelle de temps de répétition expriment de manière plus flagrante la subjectivité du chercheur (mais aussi des techniciens). Agnès Callu et Hervé Lemoine, travaillant sur les documents audiovisuels, distinguent pour leur part «les archives» et «les témoignages» :

Pourquoi et pour qui un document est-il créé? Comment, à quel moment et dans quel environnement voit-il le jour? Ces questions, basiques, puisqu'au cœur du métier d'historien, mettent au net très facilement deux catégories singulières: les archives et les témoignages. D'un côté, le résultat naturel d'une activité non profilée pour l'histoire, de l'autre, la création d'un matériau susceptible d'étayer la recherche. D'un côté, la ou les représentations de la société à un temps T, de l'autre, la narration, individuelle ou collective, d'un groupe social. D'un côté, la contemporanéité, le *live*, de l'autre, l'*a posteriori*, la rétrospection. D'un côté, la matérialité sonore ou audiovisuelle de la charte d'action ou du code de

conduite d'une structure: administrations, entreprises, chaînes de télévision ou de radio. De l'autre, récits de vie, expériences racontées, parfois érodées par le temps, rehiérarchisées par la place du «témoin oculaire», abîmées par une mémoire parfois trop absorbante, mais trace irremplaçable car unique. [Callu, Lemoine 2005, p. 43<sup>13</sup>]

Les «témoignages» répondent dès l'amont à des critères particuliers d'intention et leur diffusion, généralement différée, est restreinte au domaine de la recherche. Il peut s'agir ou bien d'un corpus de témoignages recueillis dans le cadre d'une démarche de type sociologique ou anthropologique, dans le cadre du «devoir de mémoire», ou bien, cas le plus fréquent et celui qui nous intéresse ici, d'un corpus de témoignages recueillis dans le cadre d'un projet de recherche, qu'il soit de nature historique, esthétique ou sociologique.

Nous distinguerons pour notre part les archives «héritées» des archives «fabriquées», qui se définissent par leur *orientation*. Au sein de ces dernières, deux cas doivent à leur tour être distingués. D'abord, les archives «fabriquées» dans un souci patrimonial: garder trace de la mémoire de témoins, créer pour l'avenir un ensemble documentaire... Bien qu'elles soient constituées en dehors de toute problématique spécifique de recherche, il demeure impossible d'éliminer l'influence du contexte dans leur constitution (qui réalise? où? comment? quand?...). Le rôle des conservateurs et des archivistes est alors fondamental. De fait, sous le double effet de l'élargissement de la conception des archives et du poids désormais acquis par les archives numériques, qui nécessitent des mesures

actives de protection, la pratique archivistique a profondément évolué :

L'archiviste « n'hérite » plus ou très peu (en ce qui concerne les archives strictement contemporaines), mais il devient davantage, de jour en jour, le constructeur du patrimoine archivistique de demain. [Yante 2004, p. 25<sup>14</sup>]

Responsable de la gestion de la mémoire de la société, l'archiviste doit adopter une attitude anticipatrice dans la collecte des traces, ce qui l'oblige à prévoir une intervention en amont, au moment même où se constitue le document. Parce qu'il est impossible de conserver l'ensemble des archives des entreprises de spectacle, les archivistes doivent procéder à une sélection, en fonction de l'intérêt historique supposé, en cherchant à atteindre une représentativité des activités conservées au regard du paysage culturel. La collaboration entre archivistes, conservateurs et chercheurs s'avère, dans cette perspective, extrêmement riche pour définir, ensemble, les priorités de préservation.

La seconde dimension des archives « fabriquées » correspond davantage au cas des « archives de la recherche<sup>15</sup> » : celles-ci sont constituées en *corpus* afin de répondre à une *problématique* de recherche. Elles sont alors plus proches de ce que l'histoire du temps présent est parvenu à imposer sous le nom de « sources orales » ou de « témoignages » que de la notion d'« archives » au sens historien du terme. Le suivi de plusieurs processus de création et la collecte systématique de divers documents (images de répétition, entretiens avec l'équipe artistique, technique ou administrative, écrits ou documentation préparatoire...)

peuvent alors permettre de répondre aux questionnements suscités par la fabrique du spectacle (direction d'acteurs, rôle des contraintes techniques ou économiques, dialectique entre le texte et la mise en scène, effets de troupe ou de groupe...).

Cette « fabrication » des archives de la création pose deux ultimes questions. La première concerne les effets de cette démarche sur les artistes et sur l'œuvre en cours de création. Interroger un artiste, filmer une répétition, demander à voir un cahier de mise en scène, supposent des interactions physiques ou verbales qui ne peuvent être neutres. Elles influencent, mais dans des proportions impossibles à mesurer, l'artiste – ou plutôt les artistes, dans le cas d'une pièce de théâtre – au travail. La seconde a trait au principe de sélection de l'objet artistique qui « mérite » d'être archivé. Pierre Nora [2001, p. 16, 17] plaide pour la « dimension historique, pierre de touche du jugement conservateur et critère suprême de la sélection et de la protection » : « Seuls, aujourd'hui, [lui] semble-t-il, se justifient fortement les choix qui respectent eux-mêmes les choix du temps, les choix, d'une certaine manière, déjà faits. » Mais comment décider de la « dimension historique » d'œuvres théâtrales qui, par nature, sont éphémères et qui, si on ne prend garde à préserver leurs traces, risquent de ne survivre que dans la mémoire des spectateurs [Banu 1987] ? Ne devrait-on archiver que les œuvres ayant rencontré le public et ayant eu un fort écho médiatique ? Mais le succès est-il gage de postérité ? Et comment prévoir la postérité d'une œuvre en train de se fabriquer ? Comment s'émanciper des prismes du présent pour anticiper l'avenir ? On le

voit par ces quelques interrogations : l'enjeu est complexe et la « fabrication »

d'archives comporte une part insoluble d'incertitude et de prise de risque.

## Les archives, gage de scientificité ?

L'engouement pour les archives du théâtre et l'intérêt pour la « fabrication » d'archives ou de sources futures signent-ils un tournant épistémologique dans l'écriture de l'histoire du théâtre telle qu'elle peut être menée par les spécialistes d'études théâtrales ?

Gérard Noiriel [2005, p. 13] a pu étayer le constat d'une « crise » de l'histoire en « traitant la littérature historiographique comme un corpus documentaire ordinaire ». Cette démarche systématique serait compliquée, voire vouée à l'échec pour les historiens du théâtre, qui, contrairement aux historiens du cinéma, ne disposent pas encore d'un tel matériau [Le Forestier (dir.) 2011]. L'histoire du théâtre, qui n'existe pas en tant que discipline universitaire, reste le parent pauvre des recherches en études théâtrales. Car, si les débuts de la discipline sont marqués par des préoccupations historiennes, dès les années 1960 et 1970 les études théâtrales semblent se détourner des enjeux strictement historiques du « fait théâtral » [Mervant-Roux 2006]. Bien sûr, l'histoire du théâtre fait partie des enseignements dispensés par les départements d'études théâtrales qui se créent, des enseignants sont recrutés sur des profils historiens, mais l'enjeu identitaire de la discipline se concentre sur l'analyse scénique, dramaturgique ou esthétique avec un prisme contemporain qui s'explique, pour partie, par la crainte récurrente de confusion avec les études littéraires. L'approche

historienne semble pourtant gagner une nouvelle légitimité et depuis quelques années émerge la volonté de mener une réflexion historiographique<sup>16</sup>. Cette interrogation sur l'écriture de l'histoire du théâtre comporte une forte dimension méthodologique et taxinomique qui fait partie intégrante de ce que Thomas Kuhn définit comme la « matrice disciplinaire » d'une science, constituée par les croyances, les valeurs et les techniques communes aux membres d'une communauté professionnelle. On le sait, une des dimensions du paradigme de la science historique est, depuis le XIX<sup>e</sup> siècle, l'étude de matériaux, soumis à une critique interne et externe, préalable indispensable à toute recherche de synthèse. Loin d'un simple récit orienté par une fin, la science historique s'appuie donc sur les archives, y compris dans leur sens premier de preuves. Alors que l'histoire théâtrale des temps présents – mais aussi, d'ailleurs, celle de temps plus reculés – s'est longtemps écrite à partir de comptes rendus journalistiques, la volonté de « fabriquer » des archives des processus de création et l'intérêt porté aux archives du spectacle en tant qu'enjeu méthodologique peuvent apparaître comme le résultat du développement scientifique de la discipline. Les chercheurs en études théâtrales, à l'instar de leurs collègues d'histoire, avec lesquels se nouent de fructueuses collaborations, construisent désormais leurs travaux à partir de l'exploitation

d'archives, qu'elles soient préalablement constituées ou qu'elles résultent

d'une démarche active de collecte et d'élaboration.

## Bibliographie

- AMIEL Vincent, FARCY Gérard-Denis (dir.) 2006 : *Mémoire en éveil, archives en création. Le point de vue du théâtre et du cinéma*, [colloque, Saint-Germain-la-Blanche-Herbe, Abbaye d'Ardenne, 13-15 mars 2003], L'Entretiens.
- Archiver le théâtre 1999 : *Les Cahiers – Comédie-Française*, n° 30.
- Archives, patrimoine et spectacle vivant 2010 : *Revue de la Bibliothèque nationale de France*, n° 5, juin.
- BANU Georges 1987 : *Mémoires du théâtre. Essai*, Actes Sud (Le Temps du théâtre).
- BARAU Denys (dir.) 2009 : *Quelles mémoires pour le théâtre ?*, [actes de la journée d'études du 27 mai 2008 aux Archives départementales de la Loire, à l'occasion du 60<sup>e</sup> anniversaire de la Comédie de Saint-Étienne], Publications de l'université de Saint-Étienne (Théâtre).
- BIANCHI Marie-Pierre 2004 : « Les enjeux artistiques et pédagogiques de la conservation et de la valorisation des documents produits par l'activité théâtrale », site CRDP des Pays de la Loire, <<http://crsm.crdp-nantes.cndp.fr/ressources/document/memoire-spectacle-vivant/formation-pnr-memoire-enjeux.pdf>>, cons. 11 mai 2014.
- BOURRIAUD Nicolas 1998 : *Esthétique relationnelle*, Les Presses du réel (Documents sur l'art).
- CALLU Agnès, LEMOINE Hervé 2005 : *Lemoine, Patrimoine sonore et audiovisuel français. Entre archives et témoignages. Guide de recherche en sciences sociales*, t. 1, L'Audiovisuel et les Sciences sociales, Belin.
- CHARDONNET-DARMAILLACQ Damien 2012 : *Gouverner la scène : le système panoptique du comédien LeKain*, thèse de doctorat en études théâtrales, sous la dir. de Christian Biet, université Paris-Ouest – Nanterre – La Défense.
- CHRISTOUT Marie-Françoise 2005 : « Dimension patrimoniale des collections du département des arts du spectacle de la Bibliothèque nationale de France », dans Jean-Marie THOMASSEAU (dir.), *Le Théâtre au plus près. Pour André Veinstein*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, p. 263-292.
- DENIZOT Marion 2013 : notice « Guy Parigot », version en ligne du *Maitron. Dictionnaire biographique, mouvement ouvrier, mouvement social*, site *Maitron-en-ligne*, <<http://maitron-en-ligne.univ-paris1.fr/spip.php?article144915>>, cons. 22 mai 2013.
- DENIZOT Marion (dir.) 2013 : *L'Écriture de l'histoire du théâtre et ses enjeux mémoriels*, numéro 1 de *Revue d'histoire du théâtre numérique*, <[www.sht.asso.fr/revue\\_histoire\\_theatre\\_numerique/numero/7/lecriture-de-lhistoire-du-theatre-et-ses-enjeux-memoriels](http://www.sht.asso.fr/revue_histoire_theatre_numerique/numero/7/lecriture-de-lhistoire-du-theatre-et-ses-enjeux-memoriels)>, cons. 10 mars 2014.
- DORT Bernard 1995 : « Du passé dans le présent (ou le diamant et le jade) », dans *Le Spectateur en dialogue*, préf. de Jacques Lassalle, POL, p. 219-241 ;

- première parution dans *Art Press*, numéro spécial, *Le Théâtre, art du passé, art du présent*, 1989.
- FÉRAL Féral 2011: «Pour une poétique de la performativité: le théâtre performatif», dans *Théorie et Pratique du théâtre. Au-delà des limites*, L'Entre-temps, p. 107-138.
- FILLOUX-VIGREUX Marianne, GOETSCHEL Pascale, HUTHWOHL Joël, ROSEMBERG Julien 2009: *Archives et spectacle vivant. Panorama, perspectives et usages historiques*, journée d'études organisée le 23 oct. 2009 par le Centre d'histoire sociale du xx<sup>e</sup> siècle, Paris-I Panthéon-Sorbonne (UMR 8058) et la Bibliothèque nationale de France. En cours de publication.
- FRIED Michael 2007: *Contre la théâtralité. Du minimalisme à la photographie contemporaine*, trad. de l'anglais (États-Unis) par Fabienne Durand-Bogaert, Gallimard.
- GITEAU Cécile 2005: «Une centrale documentaire au service des praticiens du théâtre et de la recherche: d'Auguste Rondel à aujourd'hui», dans Jean-Marie THOMASSEAU (dir.), *Le Théâtre au plus près. Pour André Veinstein*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, p. 239-262.
- GOETSCHEL Pascale 2011: «Archives du "spectacle vivant", usages et écriture de l'histoire», *Territoires contemporains*, nouv. série, n° 2, Philippe POIRRIER, Julie LAUVERNIER (dir.), *Historiographie & archivistique. Écriture et méthodes de l'histoire à l'aune de la mise en archives*, mis en ligne le 12 janv. 2011, <[http://tristan.u-bourgogne.fr/UMR5605/publications/historiographie/P\\_Goetschel.htm](http://tristan.u-bourgogne.fr/UMR5605/publications/historiographie/P_Goetschel.htm)>, cons. 10 mars 2014.
- GRÉSILLON Almuth, MERVANT-ROUX Marie-Madeleine, BUDOR Dominique 2010: «Pour une génétique théâtrale: prémisses et enjeux», dans *Genèses théâtrales*, CNRS Éditions, p. 5-23.
- GRÉSILLON Almuth, THOMASSEAU Jean-Marie 2005: «Scènes de genèses théâtrales», *Genesis*, n° 26, p. 19-34.
- GUILLOT Catherine, POIRSON Martial (dir.) 2008: *Mémoires de l'éphémère: quel patrimoine pour les arts vivants?*, numéro 237 de *Revue d'histoire du théâtre*.
- JUBINVILLE (dir.) 2006: *Histoire du théâtre et théâtre de l'Histoire*, numéro 39 de *L'Annuaire théâtral. Revue québécoise d'études théâtrales*.
- LECLERCQ Nicole, ROSSION Laurent, JONES Alan R. (dir.) 2010: *Capter l'essence du spectacle. Un enjeu de taille pour le patrimoine immatériel*, actes du 27<sup>e</sup> congrès de la Société internationale des bibliothèques et musées des arts du spectacle, Glasgow, 25-29 août 2008, Bruxelles, P. Lang.
- LE FORESTIER Laurent (dir.) 2011: *Des procédures historiographiques en cinéma*, numéro 2-3 de *Cinemas. Revue d'études cinématographiques*, vol. 21.
- LOSCO-LÉNA Mireille 2010: *La Scène symboliste (1890-1896). Pour un théâtre spectral*, Grenoble, Ellug.
- MAHELOT Laurent 2005: *Le Mémoire de Mahelot. Mémoire pour la décoration des pièces qui se représentent par les Comédiens du Roi*, éd. critique établie et commentée par Pierre Pasquier, H. Champion.
- MERVANT-ROUX Marie-Madeleine 2006: «Les études théâtrales: objet ou discipline?», intervention au colloque *Unité des recherches en sciences humaines et sociales: Fractures et recompositions* organisé par les équipes de recherche du CNRS à l'ENS-Ulm, 9-10 juin 2006, École normale supérieure,

- 25 feuillets, <[http://hal.archives-ouvertes.fr/docs/00/44/60/29/PDF/expose\\_MM\\_Mervant\\_Roux\\_.pdf](http://hal.archives-ouvertes.fr/docs/00/44/60/29/PDF/expose_MM_Mervant_Roux_.pdf)>, cons. 9 mai 2014.
- NOIRIEL Gérard 2005: *Sur la « crise » de l'histoire* [1996], Gallimard (Folio Histoire).
- NORA Pierre 2001: « Introduction », dans Isabelle BALSAMO, Marie-Christine VIGUTTO (dir.), *Tri, sélection, conservation. Quel patrimoine pour l'avenir ?*, actes de la table ronde organisée sous l'égide de l'École nationale du patrimoine, 23-25 juin 1999, Éditions du Patrimoine (Idées et débats), p. 15-17.
- NORDERA Marina, MARTIN Roxane (dir.) 2011: *Les Arts de la scène à l'épreuve de l'histoire. Les objets et les méthodes de l'historiographie des spectacles produits sur la scène française (1635-1906)*, actes du colloque international tenu à l'Université de Nice-Sophia Antipolis, 12-14 mars 2009, H. Champion (Colloques, congrès et conférences sur la littérature comparée, 15).
- PÔLE NATIONAL DE RESSOURCES THÉÂTRE D'ANGERS 2004: *La Mémoire du spectacle vivant: des enjeux de documentation et d'archives*, séminaire organisé le 27 février 2004 par le Pôle régional de ressources Théâtre d'Angers en association avec le Centre national du théâtre, site CRDP des Pays de la Loire, <<http://crsm.crdp-nantes.cndp.fr/ressources/document/memoire-spectacle-vivant/memoire-spectacle-vivant.html>>, cons. 11 mai 2014.
- RIVIÈRE Jean-Loup 2010: « Inventer le théâtre. Propos recueillis par Nathalie Léger », *Lettre de l'IMEC*, n° 11, p. 2-5.
- ROBICHEZ Jacques 1957: *Le Symbolisme au théâtre. Lugné-Poe et les débuts de l'Œuvre*, L'Arche.
- STANISLAVSKI Constantin 1997: *Notes artistiques*, trad. du russe par Macha Zonina et Jean-Pierre Thibaudat, Circé.
- VERRY Élisabeth, DOSO Lydia 2004: « Les archives administratives et artistiques des théâtres: un point sur la conservation », site CRDP des Pays de la Loire, <<http://crsm.crdp-nantes.cndp.fr/ressources/document/memoire-spectacle-vivant/formation-pnr-memoire-administrative.pdf>>, cons. 11 mai 2014.
- YANTE Jean-Marie 2004: « La problématique de base des archives électroniques », dans Véronique FILLIEUX, Évelyne VANDEVOORDE (dir.), *Les Archives électroniques: quels défis pour l'avenir ?*, actes de la troisième Journée des archives, organisée les 8 et 9 mai 2003 par les Archives de l'Université catholique de Louvain, Louvain-la-Neuve, Academia Bruylant, p. 23-36.

## Notes

- 1 Directeur du Théâtre Dijon-Bourgogne de 2000 à 2006 et, avec Frédéric Fisbach, du Centquatre de 2005 à 2010.
- 2 Ainsi, l'ouvrage de Mireille LOSCO-LÉNA [2010], comme celui de Jacques ROBICHEZ [1957],

s'appuie essentiellement sur la presse, les correspondances et l'iconographie, les traces matérielles des représentations du Théâtre de l'Œuvre ayant disparu.

- 3 Archives départementales d'Ille-et-Vilaine, fonds Guy Parigot, 150 J. Ce fonds représente 9,50 mètres linéaires.
- 4 La circulaire du 17 décembre 1999 rappelle les dispositions légales en matière d'archives publiques et de dépôt légal des documents. Elle donne également un tableau de gestion des archives des théâtres (typologie des documents, tableau de tri et de conservation qui permet de suivre la production des documents écrits dans le cadre de l'activité des théâtres publics) et propose des conseils de tri, de conservation et d'organisation [Verry, Dosso 2004].
- 5 <<http://rasp.culture.fr/sdx/rasp/index.xsp>>, cons. 9 mai 2014.
- 6 Le metteur en scène Éric Vigner est directeur depuis 1996 du CDDB, devenu en 2002 centre dramatique national. Depuis 2011, il dirige le Théâtre de Lorient, qui regroupe l'activité du CDDB et celle du théâtre municipal, scène pour la danse.
- 7 <[www.lesarchivesduspectacle.net/13v/](http://www.lesarchivesduspectacle.net/13v/)>, cons. 9 mai 2014.
- 8 Voir *Archiver le théâtre* 1999; Guillot, Poirson (dir.) 2008; Rivière 2010; Goetschel 2011; Nordera, Martin (dir.) 2011.
- 9 Les Labex Patrima (Jean-Claude Yon, UVSQ) et Arts-H2H (Isabelle Moindrot, université Paris VIII), en collaboration avec la BnF, ont lancé un programme de réflexion, intitulé «Patrimoines du spectacle: en scène!», s'intéressant plus spécifiquement aux enjeux de la valorisation des archives du spectacle.
- 10 Voir notamment Amiel, Farcy (dir.) 2006 ainsi que les journées d'études organisées par le Laboratoire Junior ALEF (Arts, Littératures, Échanges, Frontières) en 2012-2013 autour de la thématique «De l'œuvre à l'archive et de l'archive à l'œuvre» et en 2013-2014 autour de la thématique «Archive et création: entre ordre et désordre». Ces communications ne sont pas publiées.
- 11 Le laboratoire Théâtre de l'équipe d'accueil EA 3208: «Arts: pratiques et poétiques» de l'université Rennes 2 - Université européenne de Bretagne a lancé, sous la direction de Sophie Lucet, un programme de recherches, intitulé «Archiver le geste créateur dans le domaine des arts du spectacle?», qui vise à interroger l'archivage des processus de création, en lien avec la mise en place d'un Centre de ressources numériques pour les arts du spectacle (Ceren@s).
- 12 Voir notamment les films de Stéphane Medge et de Catherine Vilpoux, qui ont saisi, respectivement, Patrice Chéreau et Ariane Mnouchkine en répétition.
- 13 Les auteurs rangent notamment du côté des «archives» sonores et/ou audiovisuelles les actualités cinématographiques, radiophoniques et télévisées, les archives de la radio et de la télévision, les documentaires historiques ou pédagogiques, les films amateurs, les enregistrements institutionnels, les films et enregistrements artistiques (les captations qui sont, par exemple, diffusées à la télévision ou qui servent à la promotion des spectacles), les films et messages promotionnels ou les films militants et engagés.
- 14 Citons également Pierre Nora, opposant la sélection «passive», par le temps, et la sélection «active», qui, opérée par l'homme, suscite davantage d'incertitudes: «Le conservateur est l'héritier par excellence, mais il est aussi, de plus en plus, celui par qui le patrimoine s'invente, se crée, se met en scène» [2001, p. 17].
- 15 La question des Archives de la recherche a fait l'objet d'un colloque en janvier 2012, organisé notamment par les Archives de France et le Conservatoire national des arts et métiers (voir <[www2.cnrs.fr/presse/communiqu/2423.htm](http://www2.cnrs.fr/presse/communiqu/2423.htm)>, cons. 23 nov. 2013).
- 16 Voir Jubinville (dir.) 2006; Nordera, Martin (dir.) 2011; Denizot (dir.) 2013, ainsi que les journées d'études des 28 novembre 2013 (Rennes, université Rennes 2) et 14 juin 2014 (Paris, BnF) sur «Les oublis de l'histoire du théâtre: enjeux historiographiques», en partenariat avec la Société d'histoire du théâtre et le département des arts du spectacle de la BnF. Travaux non encore publiés.